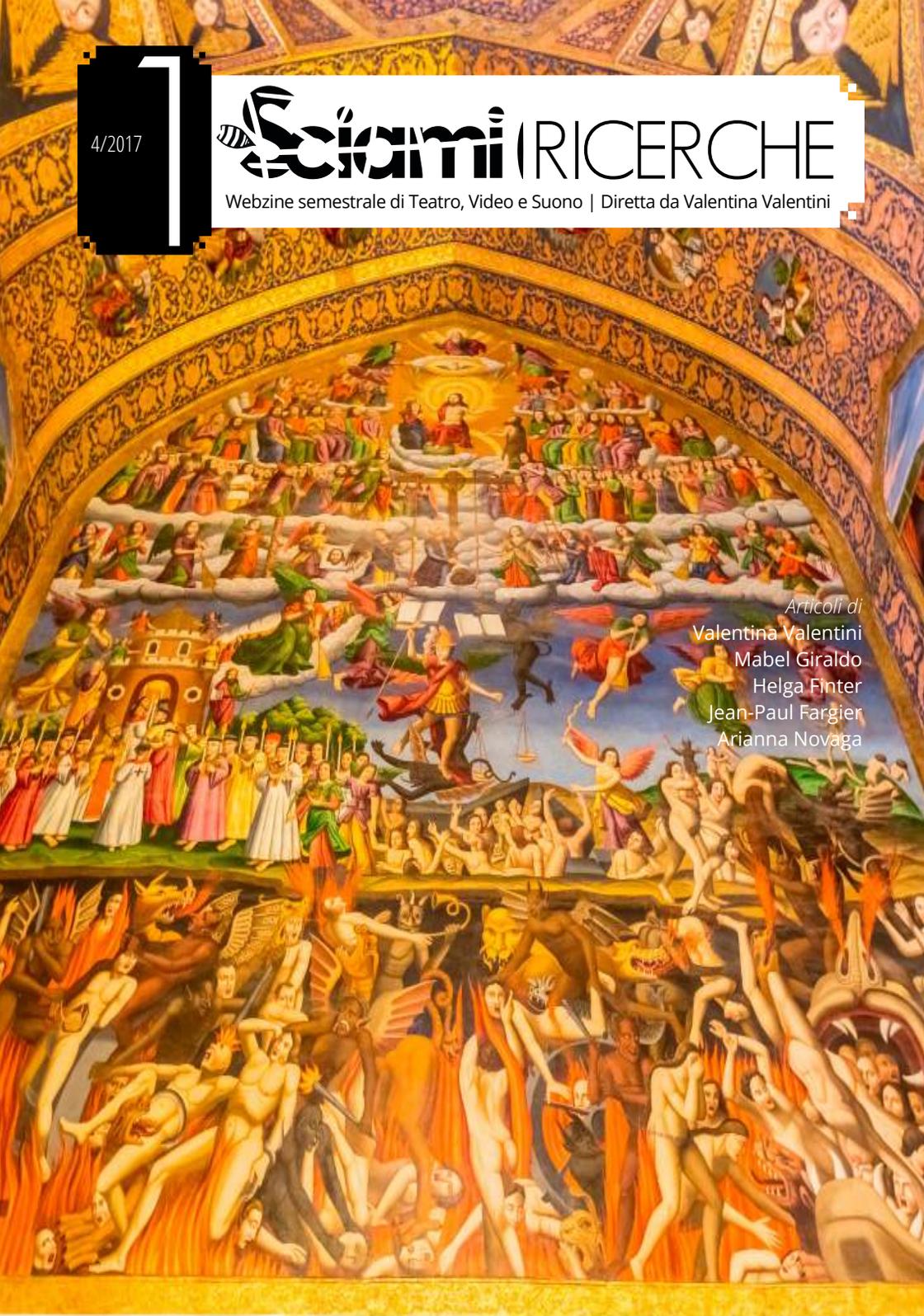


4/2017

Sciami | RICERCHE

Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono | Diretta da Valentina Valentini

Articoli di
Valentina Valentini
Mabel Giraldo
Helga Finter
Jean-Paul Fargier
Arianna Novaga



4/2017

Sciami | RICERCHE

Rivista semestrale di Teatro, Video e Suono
Diretta da Valentina Valentini

Editoriale

Valentina Valentini

Intenti

Mabel Giraldo

Antropologia teatrale e performance studies. Assonanze e tracce della ri(n)voluzione performativa postmoderna.

Teatro

Arianna Novaga

La fotografia live instant come dispositivo costruttivo di booty Looting di Wim Vanderkeybus.

Suono

Helga Finter

Mimo di voci, mimo di corpi: intervocalità in scena

Video

Jean-Paul Fargier

L'odore del video

Dio scrive dritto con delle linee curve

Atlante

Arianna Novaga

Atlante fotografico: Anagoor, Città di Ebla, Muta imago, Ortographe, gruppo nanou

Allegati

Focus da nuovoteatromadeinitaly.sciami.com

**Babilonia Teatri | Carrozzone – Magazzini Criminali –
Compagnia Lombardi Tiezzi | Carmelo Bene | Mimmo
Cuticchio | Fanny & Alexander | Roberto Latini | Carlo
Cecchi | Leo De Berardinis e Perla Peragallo**

COMITATO SCIENTIFICO:

Jean-Paul Fargier, già Università Paris 8, Francia, **Helga Finter**, Università di Giessen, Germania, **Giovanni Iorio Giannoli**, già Università degli Studi di Roma Tor Vergata, **Pietro Montani**, già Sapienza Università di Roma, **Francesco Spampinato**, Università degli Studi di Bologna, **Annalisa Sacchi**, Università IUAV di Venezia, **Valentina Valentini**, Sapienza Università di Roma.

COMITATO EDITORIALE:

Guido Bartorelli, Università degli Studi di Padova, **Donata Chiricò**, Università della Calabria, **Francesco Fiorentino**, Università degli Studi Roma Tre, **Massimo Fusillo**, Università degli Studi dell'Aquila, **Thomas Haskell Simpson**, Northwestern Università di Chicago, USA, **Carlo Martino**, Sapienza Università di Roma, **Didier Plassard**, Università Paul Valéry di Montpellier, Francia, **Cosetta G. Saba**, Università degli Studi di Udine, **Emanuele Senici**, Sapienza Università di Roma, **Carlo Serra**, Università della Calabria.

REDAZIONE:

Samuele Briatore, Dalila D'Amico, Lisa Parolo, Mauro Petruzzello, Stefano Scipioni, Andrea Vecchia, Daniele Vergni

La webzine aderisce alle linee guida etiche indicate dal **COPE Code of Conduct for Journal Editors**¹. Tutti gli articoli vengono esaminati da revisori esterni. Gli articoli richiesti e concordati dalla direzione della rivista, secondo il programma editoriale, vengono sottoposti alla valutazione dei membri del comitato scientifico; questa circostanza è segnalata in nota, nella prima pagina del contributo. Sono ammessi direttamente dal comitato editoriale i contributi non rilevanti per le finalità che presiedono alla classificazione delle Riviste (schede bibliografiche, forum, interviste, interventi di artisti).

© 2019 – SCIAMI EDIZIONI (Teramo – Roma)

Issn: 2532-3830

Registrato presso il ROC al n. 26708

Sciami|ricerche, n. 1, Aprile 2017

Webzine: <https://webzine.sciami.com/webzine/numero-1>

www.sciami.com / webzine.sciami.com

Redazione e direzione: via del Mandrione, 451 – 00181 Roma (RM)

Editore: Sciami|edizioni, Largo San Carlo, 9 – 64100 Teramo (TE)

Telefono +39 0861 247885

E-mail info@sciami.com



1 https://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf

Copertina

Cattedrale di San Salvatore d'Esfahan, Esfahan, Iran

Retro di copertina

The Performance Group, *Dionysus in 69*, 1969.

Immagine di copertina di ogni articolo

The Wooster Group, *The Emperor Jones*.

Wim Vanderkeybus, *booty Looting*. 2012. Danny Willems fotografa un danzatore-coyote. Foto di Wim Vandekeybus.

William Klein, *L'acquedotto in Via del Mandrione e in Via di Porta Furba*, Roma, 1957.

Naziha Mestaoui, *OBOT (One beat one tree)*. Foto di Ludovic Combe.

Joseph Beuys, *Enterprise*. 1972. Courtesy Pino Casagrande, Roma.

Anagoor. *Santa Impresa*. 2015. Teatro Nazionale Gobetti Torino. Foto di Andrea Macchia.

I materiali utilizzati all'interno della pubblicazione (testo, foto, grafiche, etc...) e sulla webzine sono di proprietà dei rispettivi licenziatari e sono stati gentilmente autorizzati solo ed esclusivamente per questa pubblicazione. Per qualunque altro utilizzo è necessario informare i titolari. Per tutte le opere riprodotte, l'editore ha effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo. Pertanto resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni.



Dio scrive dritto con delle linee curve

Jean-Paul Fargier

Traduzione dal francese di *Matteo Martelli*

ABSTRACT

Lo studioso prende in esame delle opere video (come *Grimoire magnétique* di Joëlle de la Casinière) che utilizzano dei testi come se fossero immagini, da far leggere sul piccolo schermo e immagina un nuovo tipo d'autore, che comporrà per il video dei libretti da mettere «in pagina» (un termine che Averty rivendica per sé). Fargier tenta di prefigurare cosa potrebbe essere un libro sullo schermo catodico, vedere fin dove si può trasformare lo spettatore in un lettore.

The scholar examines some video works (such as Grimoire magnétique by Joëlle de la Casinière) that use texts as if they were images, to be read on the small screen and imagines a new type of author, who will compose booklets for the video to put "on page" (a term that Averty claims for himself). Fargier tries to foresee what a book could be on the cathode screen, to see how far the viewer can turn into a reader.

* Contributo scelto dal comitato editoriale per rilevanza del tema e dell'autore.

L'Arte video aspetta ancora il suo Claudel, colui che scriverà la sua opera maggiore su e per uno schermo catodico.

In compenso, non le manca affatto chi scrive dritto con delle linee curve. Eppure, per quanto ne sappiamo, costoro non si credono Dio (il Dio del proverbio portoghese che Claudel mette in epigrafe a *La scarpina di raso*). E nemmeno degli scrittori.

Scrivere su un'immagine, dentro un'immagine, contro un'immagine, al posto di un'immagine, tra due immagini, non è (non ancora?) posare la propria pietra, una pietra nuova, nella letteratura (poco importa quale sia la lunghezza e il brio delle frasi che componiamo). È più semplicemente, molto semplicemente, continuare a creare delle immagini attraverso dei mezzi diversi. Tutt'altri mezzi.

Integrandosi a delle immagini, le parole non diventano immagini (qualunque sia la maniera in cui vi si inscrivono): restano fundamentalmente delle *non-immagini*. Così deve essere, affinché possano interpretare il proprio ruolo. Il ruolo dell'Altro.

Vi è stato il sogno di coloro che pensavano che avremmo potuto utilizzare – e teorizzare – le immagini come delle parole, grazie ai molti prestiti fatti dalla linguistica. C'è, al contrario e simmetricamente, il tentativo, non ancora del tutto discredito, di confondere le parole con le immagini, non appena queste giungono nell'aria dove regnano le altre.

Le parole hanno la propria logica, le immagini ne hanno un'altra. Quando queste due logiche si trovano a contatto, forzatamente una delle due la vince sull'altra. Ma non senza danno. Quella che trionfa non resta integra. Perché, mentre l'altra si lascia circoscrivere, la intacca. Il risultato non è sempre il medesimo. Varia secondo le situazioni, *le posture*.

Eccone alcune tratte dai miei ricordi, dalla mia esperienza (qualche volta, anch'io ho scritto nei miei video)

LE TUBE: IL TUBO CATODICO

Da due anni, nella metropolitana di Parigi si trovano centinaia di monitor sospesi ai soffitti o installati su delle piattaforme. Diffondono una programmazione, colma di pubblicità, per i viaggiatori in attesa. C'è voluto molto tempo perché costoro vi si interessassero. Hanno cominciato a farlo solo il giorno in cui *le Tube* ha iniziato a diffondere soprattutto delle informazioni: (non più delle immagini) delle parole. Delle parole che scorrono da destra verso sinistra nella parte inferiore dello schermo, ricordando, *in miniatura*, quei giornali luminosi installati sulle facciate delle stazioni, a certi incroci (Godard, in *Fino all'ultimo respiro*, ne utilizza uno per braccare il suo eroe).

Era già molto, per le immagini del primo periodo (dei video musicali, degli esercizi di stile affidati a qualche artista video brillante, dei corsi di cucina, dei brevi reportage, etc. in sostanza della abituale televisione più concentrata, più *fast-food*), era già molto se le persone si degnavano di gettarvi uno sguardo, quando non reagivano in maniera aggressiva, sentendosi aggrediti.

Adesso invece ognuno sorveglia le parole, le attende, l'occhio attaccato al loro scorrere ininterrotto. Il loro piccolo treno è una sorta di metropolitana permanente: quando ci

imbarchiamo al loro seguito non abbiamo più l'impressione d'attendere. Moltiplicando le sequenze di informazione (meteo, cinema, spettacoli, sport, politica) a scapito degli intervalli d'immagini (anch'essi in un montaggio molto corto), *le Tube* ha trovato la sua formula. Il flusso ininterrotto e senza fine cattura l'attenzione, mentre la frammentazione la disperde. Così, guardiamo in maniera diversa le immagini. Prestiamo loro solo un poco dell'attenzione che accordavamo allo scorrere delle parole. La loro forza e presa è tale che si potrebbero tirare avanti tutti i vagoni. Da dove viene questa forza? Senza dubbio dalla realizzazione, in una forma depurata, molto densa, del primo principio di tutti gli schermi catodici: il flusso ininterrotto di elettroni. Queste parole che si seguono goccia a goccia, poco importa in fondo quali, operano una *mise en abîme* della televisione. Non sono sempre insondabili i «disegni» di Dio.

IL SUGGERITORE ELETTRONICO

Quando ho registrato Philippe Sollers mentre leggeva per un'ora il suo *Paradiso*, testo fiume, senza punteggiatura, la metà del mio lavoro è stata la decisione di farlo leggere su un suggeritore elettronico.

Il suggeritore è quell'apparecchio che usano i presentatori televisivi per poter dire il loro testo senza mai smettere di guardare i telespettatori. Consiste in due specchi a 90 gradi, di cui l'uno è uno specchio antiriflesso posto davanti l'obiettivo della camera, che questa può dunque attraversare per filmare il suo interlocutore mentre la guarda *nell'asse*. Lo specchio antiriflesso mostra il testo riflettendolo da un secondo specchio dove si visualizza, come in tutti gli specchi, rovesciato. Il secondo specchio, quello antiriflesso, opera dunque l'inversione di un'inversione. Su questi specchi il testo scorre dal basso verso l'alto: non più di tre o quattro parole per linea, sei o sette linee visibili contemporaneamente.

L'effetto del suggeritore è trasformare colui che legge in *telescrivente* di un testo invisibile, come scritto con un inchiostro simpatico. Diventa testo, testo tutto intero. Il suo corpo ne porta le stigmate, si metamorfizza fisicamente. Non controllato, l'effetto è temibile, e temuto da coloro che si vedono costretti ad utilizzare il dispositivo per il loro mestiere. Posture rigide, sguardo freddo, perfino della paura nel modo di parlare. Paura d'annegare (se il treno di parole imbizzarrisce), paura di soffocare (se rallenta). Per ovviare a questi effetti nefasti, che «disumanizzano» il presentatore, alcuni pensano sia utile guardare ogni tanto dei fogli, reali o ipotetici, su un tavolo, come se il loro testo non fosse che là. Con il rischio poi di perdersi quando rialzeranno gli occhi verso il suggeritore per continuare la loro presentazione. Con il rischio di apparire, in questo gioco che non è altro che un'interpretazione d'attore, ancora peggiori di quello che sono. Non si deve barare con il suggeritore.

Di fronte al suggeritore, Philippe Sollers non bara nemmeno per un secondo. In due sessioni ininterrotte di trenta minuti (il passaggio dall'una all'altra resta indistinguibile), Sollers compie una vera impresa, gridando verità. La verità che grida è quella del testo, del suo testo. Della logica secondo la quale quel testo si produce. La voce che lo enuncia,

a una velocità difficilmente immaginabile, non è solo lo strumento per proferire il testo, ma ne è l'organo vitale. Voce scritturale: così si è mostrata di fronte al dispositivo. Sollers diventa il terzo specchio rinviando nuovamente il testo alla rovescia. Ciò che noi *ascoltiamo* è propriamente il *rovescio produttivo* del testo *Paradiso*, testo fiume: laddove sulla pagina del libro non vediamo punteggiatura in quel flusso serrato, appaiono ora ogni tipo di scansioni, pause, riprese, arresti, respirazioni, scivolamenti, salti, fischi, ispirazioni, tutto ciò che è effetto del respiro. Distruzione dello scritto per mezzo della voce, decomposizione della voce per mezzo di un testo che vi opera come una reale *azione partecipe*: in televisione, a volte lo scritto non si materializza che nella folgorante immaterialità d'una voce. Se al posto di dare a vedere questa immaterialità folgorante dello sguardo *senza protezione* di un lettore inaudito (e per aggiunta autore) gli chiudete gli occhi in un faccia a faccia, con la testa abbassata, con le carte del libro tra le mani, voi impedito lo sguardo anche allo spettatore, e impedendogli di vedere gli chiudete le orecchie. A buon intenditore!

IL GERGO INCOMPRESIBILE

L'opera di Joëlle de la Casinière, sostenuta da Michel Bonnemaïson e Enrique Ahriman, con la musica di Jaques Lederlin, è sicuramente tra le esperienze più originali che mescolano il testo all'immagine video. Prima di *Televesel*, prima di *Que sera sera*, prima del *Chant du satellite*, c'è stato il *Grimoire magnétique* che, in maniera strabiliante, ha posto le basi di un sistema di sovrapposizione, incastro e intreccio di grafie, lettere e vignette certamente nuovo. Di qui il suo successo.

Il suo motivo più evidente consiste nel *raddoppiare* attraverso uno scritto (meccanico o manuale) tutto ciò che viene detto o cantato. Questo oratorio che celebra i meriti di un santo musulmano, Al Hadj, incatena una moltitudine di strofe e ritornelli, alimentando diversi modi d'articolazione dal testo alle immagini. Se in generale i ritornelli si mostrano al centro della pagina-schermo a colpi di frasi *manoscritte* e ornate, diversamente le strofe s'accompagnano con il crepitio *sintetico* di sillabe che zampillano su un lato, in basso a sinistra. Nello schermo passa tutto il testo. Abbiamo a che fare con una sorta di totale *sgranatura*, quasi lettera per lettera, come se le parole fossero delle bolle, una serie di bolle che scoppiano in superficie. Una iscrizione compressa (come lo si dice dell'aria) difficile da seguire, tanto più che nella lettura e decifrazione di una stessa immagine si offrono altri segni: illustrazioni, gesti del cantore-presentatore che traduce il suo discorso in linguaggio dei segni. Ma questo conta poco, poiché l'effetto ricercato è quello della *saturazione* dei codici ridondanti. Si tratta di dire la stessa cosa nel maggior numero di modi possibili e allo stesso tempo. Per rompere l'apparenza dell'Identico. Perché l'esultanza che il *Grimoire* ha suscitato, questo *Gergo incomprensibile magnetico* così ben intitolato, è caduta con le opere successive, che in fondo non facevano che perfezionare questo sistema? Forse, molto semplicemente, poiché in questo campo come altrove il meglio è nemico del bene e il troppo è troppo. Senza dubbio, anche in ragione dei soggetti delle opere successive: mentre *Grimoire* celebrava un personaggio stimabile, il *Chant du satellite*, *Televesel*, etc. se la prendono con questi mastodonti di negatività che sono i canali televisivi, le leggi della comunicazione, con una certa pesantezza di spirito che finisce per

schiacciare una derisione di nani. Testi e immagini si ingarbugliano in una meschinità contorta, stucchevole, patetica. Ed è tanto più un peccato poiché lo stesso discorso ci ricordiamo d'averlo ascoltato dire con una semplicità ideale nel *Sermons sur la télévision* di Michel Bonnemaison. Chi troppo vuole perde il volo.

BABADADALGHARAGHTAKAMMINARRONNKONNBRONN- TONNERRONTUONNTHUNNTROVARRHOUNAWNSKAWNT- OHOHOORDENENTHURNUK !

Una volta, ho scritto questa parola di cento lettere in un video. Le ho fatto attraversare lo schermo in diagonale. In *Joyce Digital*. La parola, ovviamente, è un'invenzione di Joyce. L'ha composta unendo la parola *tuono* da diverse lingue. Questa onomatopea inaudita ritorna dieci volte in *Finnegans Wake*, differente ogni volta (la seconda comincia con *Perkohushurunbarggruau...*). Mentre questa parola scorreva sullo schermo, tra due capitoli del mio video, ho fatto risuonare qualche tuono. Un'altra volta, ho fatto ascoltare questo passaggio di Joyce dalla bocca d'un joyciano d'assalto (un musicista dell'Ircam) su un'immagine di lampi che laceravano la notte. Spostamenti: la parola, l'immagine, la voce... Non è certo che lo spettatore comprenda che questa serie di lettere in fila indiana sia *una parola*, ch'essa imiti il rombo del tuono, e ancora meno che questa parola rinvii al significante tuono preso da un gran numero di lingue diverse. Ma allora? Se sono ancora necessarie delle parole per spiegare le parole che disseminiamo nelle immagini, dove ci fermeremo! Una parola, in un'immagine, deve avere l'ultima parola.

CRISALIDE

A volte le parole si trasformano, il baco da seta diventa farfalla. Lo abbiamo visto almeno una volta in un video di Gary Hill, *Happenstance*. Le parole si organizzavano in calligrammi, alla maniera d'Apollinare, per poi liquefarsi e far nascere altre arborescenze di parole che mimavano un'immagine, minando la loro funzione rispettiva. Una voce insidiosa presiedeva alla dissoluzione delle frontiere della rappresentazione. Spesso, quando una avventura importante si profila, facendo configgere parole e immagini, un terzo incomodo conta i punti. Non è la prima volta che possiamo verificarlo. La stessa regola è presente per tutti gli esempi citati in questo articolo. E questo terzo incomodo è sempre la voce. È la voce che curva le linee dritte e raddrizza quelle storte invocate da Claudel.

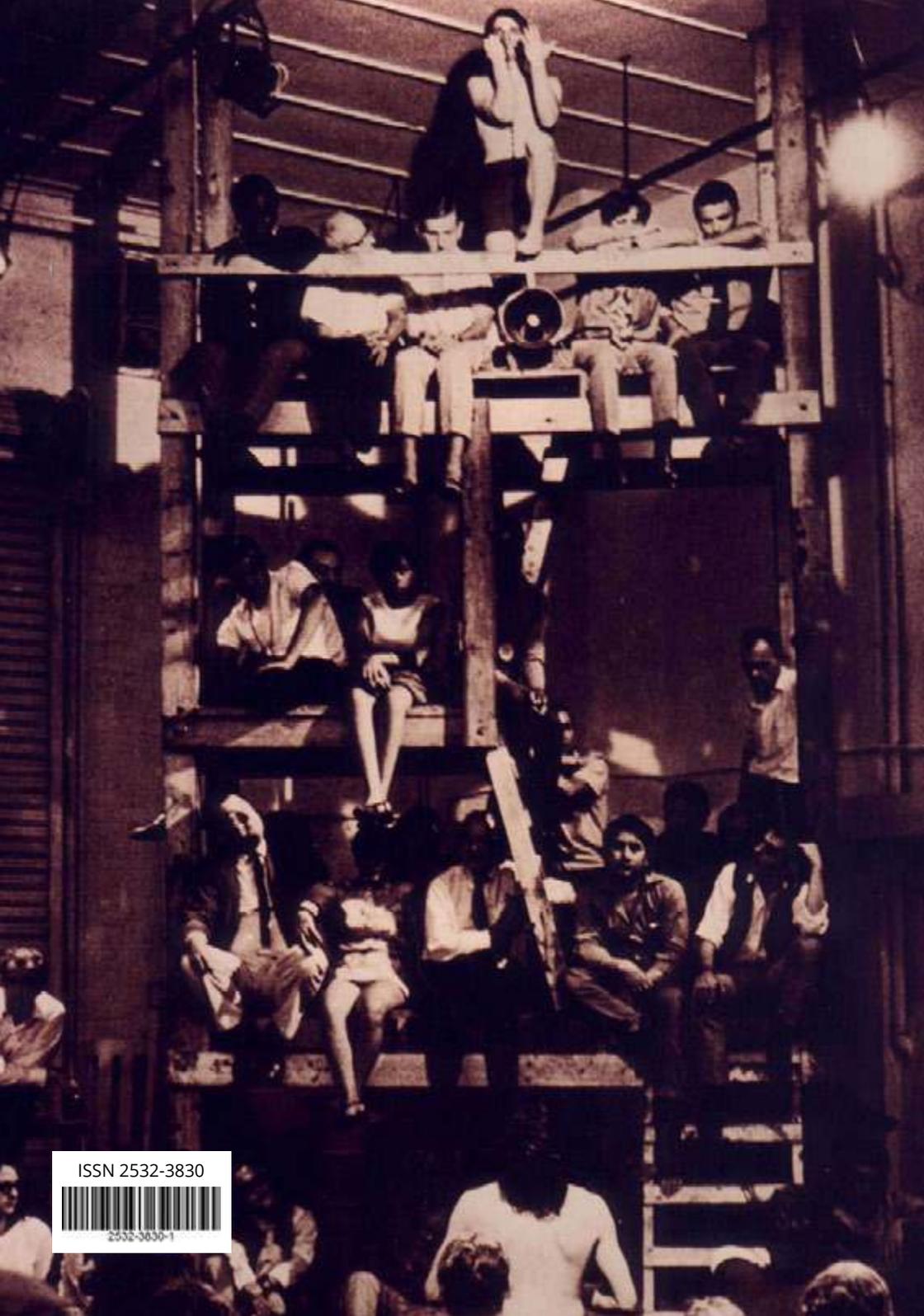
TEXTO/TESTUALE

In questo momento sto lavorando a un seguito di *Robin des voix*, che avrà per titolo *Robin Texto*. Cerco di *dare a leggere* un ampio numero di frasi, che cominciano tutte per *Io*, trovate tra le carte postume di Armand Robin, per descriverla attraverso i suoi scritti, come l'ho fatto una prima volta attraverso la sua voce. Il problema che incontro per inscrivere questi testi sullo schermo è il poco spazio di cui alla fin fine si dispone per scrivere. Anche se sono tentato di eliminare tutte le frasi che superano una pagina. Scrivere prende dello spazio. E del tempo. Sarebbe molto più semplice, e soprattutto più rapido, far

dire queste parole da una voce. Ma non è la stessa cosa: dare a leggere o ascoltare. E voglio lavorare, questa volta, con lo scritto. Tentare di prefigurare cosa potrebbe essere un libro sullo schermo catodico, vedere fin dove si può fare dello spettatore un lettore. Certamente sullo schermo non c'è solo il testo, ma è il testo che attira, in questo caso, le immagini, piuttosto che il contrario. Che le attira a sé e le une contro le altre, per farle precipitare verso *un senso*. Altrimenti le immagini si sparpaglierebbero, secondo la loro metamorfosi.

L'irruzione di un testo in un corso d'immagini arriva sempre a cambiarlo. Questo corso si trova allora deviato, raddoppiato, capovolto, rallentato, accelerato, aggiustato, canalizzato, sbarrato o anche fermato, congelato, a meno che non sia rilanciato, rinforzato, etc. Bisogna ancora che questo testo sia iniettato a giusta dose, secondo delle giuste proporzioni, che non sia, per esempio così lungo, invadente al punto che si finisca di perdere di vista le immagini alle quale mira, anche se queste ultime gli servono da base, da fondo, da quadro. Di qui lo stile *lapidario* condiviso da quasi tutti gli autori dell'Arte video: Godard, Nyst, Sanborn et Ashley, Burki, Gautreau, La Casinière (d'altronde, notiamolo, tutti specialisti dei sortilegi della voce). Chi ha detto – senza dubbio Ponge – che non aspirava a scrivere che delle frasi che sarebbero potute essere incise sulla pietra? Se l'Arte video aspetta ancora il suo Claudel, ha già i suoi Ponge.

L'Arte video attenderà ancora per molto tempo il suo Claudel che comporrà per essere letto su uno schermo un capolavoro di dodici ore. E anche di un'ora. Per quanto tempo possiamo far leggere delle parole sul piccolo schermo? Questo tipo di lettura affatica presto gli occhi. Nondimeno, possiamo immaginare un nuovo tipo d'autore, nel senso letterario del termine, che comporrà per il video dei *libretti* come si dice all'opera o delle *drammaturgie* come si dice a teatro, dei quali non resterà in seguito che metterli «in pagina» (un termine che Averty rivendica per sé). In fondo, *La scarpina di raso* non è che lo script di una messa in scena: non esiste realmente che sulle assi d'un palcoscenico, portato da degli attori, dei movimenti, delle luci. Per il momento, in mancanza di scriverli noi stessi, siamo obbligati ad andare a cercare questi testi nei recessi bizzarri delle nostre letterature. Magari si sta avvicinando il tempo in cui riceveremo per posta un dischetto contenente le parole di un libretto-video, che avremo commissionato ad un video-librettista, e leggendole sul nostro computer ci metteremo a fantasticare sulla sua *messa in immagine* più favolosa, che qualche mese più tardi il nostro pubblico si litigherà nel reparto «Arte video» di tutti i supermercati del paese. Poi vedremo tornare i compratori di diritti, i traduttori, tutti coloro che fanno commercio d'adattamenti, e glieli venderemo molto cari. Ci sarà il film del video. L'artista video e il suo amico librettista, intervistati, diranno d'essere stati traditi, come d'abitudine, ma che se ne fregano perché diventati molto ricchi e che hanno una nuova idea per un altro video-testo ancora più irresistibile.



ISSN 2532-3830



2532-3830-1